

OSSERVAZIONI SULL'OTTAVA RIMA DEL *FILOSTRATO*

1. L'OTTAVA LIRICA E L'OTTAVA NARRATIVA

È possibile definire l'ottava lirica dal punto di vista metrico oppure dal punto di vista tematico. Nel primo caso si parlerà di ottava singola o isolata, per esempio quella dello strambotto siciliano o del rispetto toscano, la quale è distinta dall'ottava narrativa in uso per esempio nella poesia epica o religiosa. Nel secondo caso, di quell'ottava che invece è parte di una serie di ottave, inserita in un contesto più ampio e narrativo, ma che interrompe il *cursus* diegetico del racconto, introducendo una sequenza statica e descrittiva. Tale ottava si soffermerà dunque sui sentimenti dei personaggi, sul discorso deliberativo o su quello appunto lirico, dilatando lo spazio temporale attraverso un processo di *amplificatio*.¹

La prima testimonianza di ottava lirica isolata risale a Giovanni Boccaccio ed è inserita nel tessuto prosastico del *Filocolo*.² Quella dell'ottava lirica tematicamente intesa risale a un'altra opera del Certaldese, il giovanile *Filostrato*, la più antica opera letteraria in ottava rima a noi tramandata dalla tradizione manoscritta, la cui incerta data di composizione oscilla tra il 1335 e il 1339.³

Più volte si è parlato di liricità a proposito dell'ottava del *Filostrato*, poemetto che fin dal Proemio ci presenta la topica situazione dell'allontanamento dell'amata.⁴ A rivelare l'intenzionalità lirica dell'autore vi sa-

¹ Cf. Picone 1977.

² Si tratta dell'epitaffio di Giulia Topazia Romana, la madre di Biancifiore, come indicato da Wilkins 1956. Il *Filocolo* si data tra il 1336 e il 1338.

³ La collocazione alta del poemetto è stata proposta da Ricci 1963; Branca (*Introduzione* a Boccaccio, *Filostrato* [Branca]: 3-5) e Gozzi 1990: 266. Intervengono invece a favore di una datazione al 1339: Muscetta 1972: 98; Balduino 1984: 243; Surdich 1987 e Bruni 1990: 169-73.

⁴ Giulia Natali ne segnala il ricorso anche nelle *Rime* del Boccaccio (Natali 1986). Baldassarri (1996: 20) nota inoltre che Filomena, la dedicataria del poemetto, è omonima

rebbero anche alcune spie lessicali meta-poetiche, come i termini «canzone», «cantar» e «versi». Si allude ai casi in cui questi compaiono in riferimento all'intera opera, come nel congedo: «Sogliono i lieti tempi esser cagione / di dolci *versi*, *canzon* mia pietosa» (IX, 1, 1-2); oppure in riferimento a parti di essa, come quando Pandaro, dopo aver origliato il «cantar seco» (II, 56, 8) di Troiolo, si ripromette di chiedergli ciò che la sua «*canzone* / volesse dire» (II, 61, 7-8); o ancora prima e dopo il celebre inserto nella V parte del poema della canzone di Cino da Pistoia *La dolce vista e 'l bel guardo soave*:⁵ «Per che gli piacque di mostrare *in versi* [...] con bassa voce si giva *cantando*» (V, 61, 1 e 6) e «Poi ch'egli avea *cantando* così detto» (V, 67, 1).⁶ Il ricorso ai *topoi* della tradizione delle rime d'amore è del resto lampante laddove si possono rintracciare: la *visio* dell'amata (III, 83, 4); l'offerta del *patiens* alle frecce del dio Amore (I, 29, 3-8 e 39, 6-8; IV, 146, 5-6 e 150, 3-4); la presenza del simulacro della donna, dipinto nel cuore e nella mente dell'amante (I, 5, 1-2; II, 58, 1-2; III, 67, 4-6; VIII, 15, 3-4); l'asservimento dell'innamorato (I, 4, 1-2 e 38, 6; III, 83, 7 e 90, 8); il fuoco d'amore che arde e incendia il cuore e la mente del giovane Troiolo (I, 40-41; II, 86, 6; 87, 8; 89, 2; 100, 1-2; 116, 1-2; III, 61, 7; 62, 1-4; 68, 2; IV, 41, 1; 51, 1-2; 61, 5; 153, 5-6; V, 20, 6-7; 23, 3-5; VII, 32, 1-2; 55, 4-5; 67, 3-4; 80, 8).⁷

del personaggio mitico ovidiano nelle *Metamorfosi* trasformato in usignolo, l'uccello simbolo della poesia lirica.

⁵ Le ottave 62-65 della V parte del *Filostrato* sono la prima testimonianza del testo ciniano. In proposito si vedano De Robertis 1952; Gorni 1978; Balduino 1984: 183-95; Barsella 2000.

⁶ Si cita sempre dall'edizione critica curata da Vittore Branca (Boccaccio, *Filostrato* [Branca]). Vd. anche I, 37, 4: «e quindi lieto si diede a *cantare*».

⁷ La dominanza del registro lirico-elegiaco, anche a livello lessicale, è sottolineata da Carlo Enrico Roggia, che afferma a proposito del *Filostrato*: «Boccaccio attinge a varie esperienze stilnoviste (Cino soprattutto, e Dante) ed extrastilnoviste, livellandole in una sorta di *koïnè* amorosa di livello medio che è linguisticamente la vera sostanza del testo: *occhi lucenti*, *angelico viso*, *esca*, *foco*, *dardi d'amore*, *amorosa ferita*, *dar salute* (nel senso anfibologico della *Vita Nova*), *mirar fiso*, *mercé* o *mercede*, *pura fede*, e così via; magari con una declinazione sensuale caratteristicamente boccacciana (*tenersi in braccio*, *entrar nel letto*, *essere alle prese* con l'amata, *sentire l'ultimo valore di amore* ecc.)» (Roggia 2014: 104). Per il ricorrere di un simile repertorio nel *Teseida* vd. invece Sannelli 1996.

Tanti e tali elementi appaiono perciò come indizi di un’intenzione programmatica: innestare brani lirici in un contesto narrativo, senza però imporre al testo degli stacchi dovuti all’adozione di forme compositive diverse (i versi alternati alla prosa, il passaggio da un metro lirico a un metro narrativo,⁸ etc.), ma unificando invece i due livelli in un’ottava che si presta sia ai passi in cui canta e scrive il protagonista, sia ai passi diegetici. Il formulario poetico lirico è così traslato da Boccaccio nel nuovo contesto narrativo del poemetto, dove l’impasto lessicale e semantico è spesso debitore della tradizione stilnovistica. A riprova di ciò si notino anche le inserzioni nel tessuto del racconto di vere e proprie citazioni tratte dalle canzoni e dai sonetti della tradizione lirica italiana, fra cui quelle di Cino da Pistoia e di Petrarca,⁹ sentiti dal Certaldese come maestri e come vere e proprie *auctoritates* in materia. Boccaccio in questo modo concilia la tradizione lirica nostrana e la tradizione del *roman*, propria invece delle fonti da cui egli, certo non estraneo alle contaminazioni di genere, attinge invece l’argomento troiano che ha ispirato la vicenda di Troiolo.¹⁰

⁸ È il caso del *Roman du châtelain de Concy et de la dame de Fayel* di Jakemés che, secondo Picone, avrebbe ispirato Boccaccio nella scelta di un metro lirico con potenzialità narrative proprio per evitare la disarmonia del passaggio dall’*octosyllabe* narrativo al *décasyllabe* lirico, i due metri alternati nel *Roman* (cf. Picone 1999).

⁹ Sulla narratività del tessuto poetico del *Filostrato* e il suo intrecciarsi alla tradizione lirica, piegandola alle proprie esigenze, si vedano anche le osservazioni di Picone (1999: 107-9) e di Muscetta (1972: 88, n. 112). Il confronto fra le ottave 54 e 55 della V parte del poema e il loro modello petrarchesco, il sonetto 112 dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, mette in luce la capacità del Boccaccio di adattare alle esigenze logiche e cronologiche del tessuto narrativo un testo lirico. Ciò è reso possibile in questo caso dal diverso utilizzo dei tempi verbali: l’imperfetto continuativo sostituisce il presente istantaneo petrarchesco, in modo tale che le azioni e le parole del personaggio Troiolo siano inserite in una sequenza temporale. Boccaccio mostra così la capacità di adattare l’avventura interiore dei personaggi, con dominante lirica, all’andamento narrativo. A proposito di RV/F 112 (e di RV/F 61, ripreso in *Filostrato* III, 83-85) vd. anche Balduino 1984: 238-43. Santagata (1990: 246-70) avanza invece l’ipotesi che sia stato Petrarca a ispirarsi a Boccaccio; per la bibliografia critica si rimanda a Stok 2009, segnalando soltanto Baldassarri (1996: 30), che ritiene che la fonte del passo boccacciano non sia Petrarca, bensì Ovidio.

¹⁰ Per le fonti della materia troiana si vedano: Young 1908; Pernicone 1929; Gozzi 1968; Pastore Stocchi 1968. Si ricordano qui soltanto: l’*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne, il *Roman de Troie en prose* anonimo, il *Roman de Troie* di Benoît de Saint-

A conferma della generale concordia riguardo alla dominanza nel *Fi-lostrato* dell'analisi dei sentimenti sulla narrazione dei fatti, del tempo epistemico sul tempo evenemenziale, si sono individuate le ottave liriche e la loro distribuzione all'interno del poema. Innanzitutto sono state classificate e rintracciate le diverse tipologie di ottava. Per prime le ottave *narrative*, qui intese specificamente come le ottave nelle quali il narratore in terza persona racconta gli avvenimenti, come per esempio:

Erano a Troia li greci re d'intorno,
nell'armi forti, e, giusto a lor potere,
ciascuno ardito, fier, pro' e adorno
si dimostrava, e colle loro schiere
ognor la stringean più di giorno in giorno,
concordi tutti in un pari volere,
di vendicar l'oltraggio e la rapina,
da Paris fatta, d'Elena reina; (I, 7).

Successivamente si è tenuto conto delle ottave *dialogiche*, nelle quali almeno cinque versi siano destinati dall'autore al discorso diretto, e tendenzialmente i restanti introducano o chiosino le battute dei personaggi, come nel caso di:

E dopo un sospiretto, riguardando
Pandar nel viso, disse: «Amico caro,
tu ti dei ricordare e come e quando
già pianger mi trovasti nello amaro
tempo che io soleva avere amando,
ed ancor simil quando procacciaro
le tue parole di voler sapere
qual fosse la cagion del mio dolore
[...].» (III, 13).

Poi si sono prese in considerazione le ottave di *monologo*, nelle quali i personaggi si rivolgano a sé stessi; si veda il seguente esempio:

Maure, il *Libro de la storia di Troia* di Binduccio dello Scelto, l'*Istorietta troiana*, il *Romanzo barberiniano*. E per la tradizione mediolatina: l'*Excidium Troiae*, il *De bello troiano* di Giuseppe Iscano, il *Troilus* di Alberto Stadense.

Né del dí trapassava nessuna ora
 che mille volte seco non dicesse:
 «O chiara luce che ’l cor m’innamora,
 o Criseida bella, Iddio volesse
 che ’l tuo valor, che ’l viso mi scolora,
 per me alquanto a pièta ti movesse;
 null’altro fuor che tu lieto può farmi,
 tu sola se’ colei che puoi atarmi.» (I, 43).

E infine le ottave interamente dedicate all’*intervento del narratore* nel racconto, come la seguente:¹¹

A quel che segue, vaga donna, appresso,
 non curo guari se non se’ presente,
 perciocché ’l mio ingegno da se stesso,
 se la memoria debol non gli mente,
 saprà ’l grave dolor, dal quale oppresso
 per la partenza tua tristo si sente,
 ben raccontar senza alcun tuo soccorso,
 che se’ cagion di sí amaro morso. (IV, 23).

In una categoria a parte, invece, sono state classificate le ottave delle tre epistole:¹² due epistole nella II parte, delle quali una di Troiolo a Criseida e una di Criseida a Troiolo, e una nella VII parte, di Troiolo a Criseida.

Compiuto lo spoglio, si sono riportate in una tabella (tav. I) le ottave di ogni tipologia, la loro somma e la loro percentuale approssimata all’unità per ciascuna parte del poema.¹³ Poi nell’ultima riga della tavola (in neretto) si sono indicate le somme e le percentuali delle occorrenze rispetto a tutta l’opera.

¹¹ Non si è tenuto conto di interventi limitati ad alcuni versi, ma solo di interventi di intere ottave, tali da costituire vere e proprie pause commentative e non semplici riempitivi dell’ottava o del verso.

¹² Sulle epistole del *Filostrato* vd. Gozzi 2006 per l’intertestualità con le *Heroides* ovidiane, Chiecchi 1980 e Chiecchi 2017 a proposito del loro costituire un arresto della narrazione.

¹³ Le ottave sono indicate secondo la numerazione dell’edizione di riferimento (Boccaccio, *Filostrato*, [Branca]).

Tavola I-*Filostrato*

	Narrazione	Dialogo	Monologo	Epistole	Interventi del narratore
Parte I (57 ottave)	7-21;26-37;40-42;44-49;57	22-24	38-39;43;50-56		1-6;25
	Tot.37 (65%)	Tot. 3(5%)	Tot.10(18%)	Tot.0(0%)	Tot.7(12%)
Parte II (143 ottave)	1;18;29;33-35;47;68;78-85;107-108;114-115;128;130-131;133	2-17;19-28;30-32;36-46;48-67;86-95;109-113;118-120;134-143	69-77;116-117;129;132	96-106;121-127	
	Tot.24(17%)	Tot.88(61%)	Tot.13(10%)	Tot.18(12%)	Tot.0(0%)
Parte III (94 ottave)	3-4;11-12;20-28;30-32;34-35;37;40-42;44;51-55;63-65;69-73;90-93	5-10;13-19;29;36;43;45-50;56-62;66-68	74-89		1-2;33;38-39;94
	Tot.40(43%)	Tot.32(34%)	Tot.16(17%)	Tot.0(0%)	Tot.6(6%)
Parte IV (167 ottave)	1-4;12-22;26-29;41-44;63; 78-80;82-87;95-96;100-101;113-120;124;127;137-138;167	5-11;45-62;64-77;81;97-99;102-112;125-126;128-136;139-166	30-40;88-94;121-123		23-25
	Tot.50(30%)	Tot.93(55%)	Tot.21(13%)	Tot.0(0%)	Tot.3(2%)
Parte V (71 ottave)	1-3;6;9-18;22;40-45;48-52;60-61;67-71	8;23-39;46-47	4-5;7;19-21; 53-59; 62-66		
	Tot.33(46%)	Tot.20(28%)	Tot.18(26%)	Tot.0(0%)	Tot.0(0%)
Parte VI (34 ottave)	1-3;8-9;11-13;23;26;32-34	14-22;24-25;27-31	4-7;10		
	Tot.13(38%)	Tot.16(47%)	Tot.5(15%)	Tot.0(0%)	Tot.0(0%)
Parte VII (106 ottave)	1-2;4;6;10-12;14-20;22-25;33;36;46;51;76-77;80;82-86;88;102-106	3;5;7-9;13;21;26-32;34-35;37-45;47-50;78-79;81;87;89-101		52-75	
	Tot.36(34%)	Tot.46(43%)	Tot.0(0%)	Tot.24(23%)	Tot.0(0%)
Parte VIII (33 ottave)	1-11;22;25-28	12-21;23-24			29-33
	Tot.16(49%)	Tot.12(36%)	Tot.0(0%)	Tot.0(0%)	Tot.5(15%)
Parte IX (8 ottave)					1-8
	Tot.0(0%)	Tot.0(0%)	Tot.0(0%)	Tot.0(0%)	Tot.8(100)
Totale (713 ottave)	248 ottave (35%)	311 ottave (43%)	83 ottave (12%)	42 ottave (6%)	29 ottave (4%)

Questi dati confermano che meno della metà del testo è riservata alla mera successione degli eventi raccontati esclusivamente dal narratore, la dimensione puramente narrativa. Le restanti ottave invece si soffermano prevalentemente sugli stati emotivi e psicologici dei singoli personaggi di volta in volta esplicitati nei dialoghi, nei monologhi o nelle epistole, costituendo così la dimensione che si è definita lirica. A proposito dei dialoghi, però, è necessario specificare che in alcuni casi essi possono avere la medesima valenza delle parti narrative per lo sviluppo dell’azione, come per esempio nel caso del discorso di Calcante ai Greci all’inizio della IV parte (IV, 5-11), o come nei due esempi seguenti:

Quinci si volse disdegnosamente
ver Diomede e disse: «Andianne omai,
assai ci siam mostrati a questa gente,
la quale omai sperar può de’ suoi guai
salute, se ben mira sottilmente
all’onorevol cambio che fatto hai:
ché hai per una femmina renduto
un sí gran re, e cotanto temuto.» (V, 8)

«Deh, io farò che senza indugio, alcuno,
se ella torna, fia per me venuto»
rispose Pandar; «io porrò qui uno
per questo sol, sí che ben fia saputo
da noi. Or fosse el già! Non c’è nessuno
da cui come da me fosse voluto;
sí che per questo già non lascerai;
andianne là dov’ora detto m’hai.» (V, 39).

Nella maggior parte dei casi¹⁴ comunque le ottave dialogiche mantengono una valenza lirica, soprattutto dopo la separazione dei due amanti, poiché il discorso diretto, le cui battute si estendono per più di un’ottava, è l’espediente attraverso cui i personaggi sfogano i propri sentimenti e riflettono:¹⁵

¹⁴ Sono 258 su 311 le ottave dialogiche il cui contenuto pertiene ai sentimenti dei personaggi e al loro pensiero sulla vicenda che li vede protagonisti. Si possono ritenere d’ausilio allo sviluppo diegetico 53 ottave dialogiche su 311 (II, 28; 32; 56; 61-63; 91-95; 109; 118-120; 142-143; III, 43; 56; IV, 5-11; 77; 102-103; 112; 125-126; V, 8; 39; 46-47; VI, 14-22; 24-25; 27-28; VII, 5; 7-8; 13; 49-50; 78-79; 81).

¹⁵ Secondo Elisa Curti, nel *Filostrato* l’argomento epico è piegato verso l’elegia at-

«O Pandar mio,» disse Troiolo, fioco
 per lo gridare e per lo lungo pianto
 «che farò io, che l'amoroso foco
 sí mi comprende dentro tutto quanto,
 che riposar non posso assai né poco?
 Che farò io, dolente, poi che tanto
 m'è stata la fortuna mia nemica,
 ch'í' ho perduta la mia dolce amica?

Io non la credo riveder giammai;
 cosí foss'í' allor caduto morto,
 che io da me partir ier la lasciai!
 o dolce bene, o caro mio diporto,
 o bella donna a cui io mi donai,
 o dolce anima mia, o sol conforto
 degli occhi tristi fiumi divenuti,
 deh, non ve' tu ch'io muoio? Ché non m'aiuti?» (V, 23-24).

Tale classificazione inoltre trova conferma nelle indagini sulle fonti dell'opera già ricordate. Se si considerano le ottave interessate dalla rielaborazione della materia troiana, infatti, si noterà che la quasi totalità di esse appartiene alla categoria dell'ottava narrativa,¹⁶ mentre viceversa le ottave interessate da un rapporto d'interdiscorsività o d'intertestualità con la tradizione poetica italiana sono quasi sempre quelle dei monologhi, delle epistole e dei dialoghi. Ripercorrendo in particolare il *corpus* di immagini, parole, rime e sintagmi dei quali è possibile trovare riscontro nella produzione di Cino da Pistoia, Dante, Dino Frescobaldi¹⁷ e Petrarca,¹⁸ è inevi-

traverso i monologhi sentimentali di Troiolo dominati da una nostalgia che anticipa il «primo grande esempio volgare» di elegia vera e propria: l'*Elegia di Madonna Fiammetta*. Anche in questo caso Boccaccio ricorre ai dialoghi, ai monologhi e alle apostrofi, accostando la sua prosa al lirismo, per permettere alla protagonista di dar sfogo all'infelicità causata dall'abbandono da parte dell'amato Panfilo, che la costringe ad una attesa infinita (Curti-Menetti 2013: 10-7, 23). Come spiega Segre (1982: 77, 83) «il tono elegiaco si accompagna a parole, ha bisogno di parole: le elegie latine sono lunghe effusioni di discorso» e i «discorsi sono anche strumento di espressività». Per la natura elegiaca del *Filostrato* vd. anche Surdich 1997: 51; per l'*Elegia di Madonna Fiammetta* si veda invece Barbiellini Amidei 2018.

¹⁶ Un rapido spoglio si può eseguire a partire da Gozzi 1968.

¹⁷ Per l'elenco dei riscontri con Cino si rimanda ancora a Balduino 1984: 231-47,

tabile notare il ricorso del Boccaccio alla tradizione lirica quando si accinge a comporre le ottave più auliche del poema. Per citare solo alcuni esempi si possono ricordare: la dichiarazione d’amore di Troilo a Criseida (IV, 163-166); le due lettere di Troilo (II, 96-106 e VII, 52-75); e infine l’invocazione a Venere (III, 74-89).

Il *Filostrato* è quindi un’opera narrativa e lirica insieme, i cui principi costruttivi impongono un’interruzione continua della progressione degli eventi: la successione non è uniforme ma varia e indefinita a seconda delle necessità espressive dell’autore.¹⁹ In una fase della storia letteraria medievale in cui l’uso del nuovo metro è ancora lungi dall’essere codificato, Boccaccio, per parte sua, ne sfrutta fin da subito le potenzialità nel proprio poemetto, il cui genere, così facendo, risulterà infarcito di molteplici *matières*, stili e registri.

2. UN CONFRONTO CON L’OTTAVA CANTERINA

Il lirismo dell’ottava boccacciana emerge ancor più evidente se confrontiamo il *Filostrato* con la variante popolare dell’ottava rima trecentesca: i cantari.²⁰ Senza entrare nel merito della malfatata *querelle* intorno alle ori-

per i riscontri con le *Rime* di Dante, soprattutto le quindici canzoni «distese», e con Dino Frescobaldi si rimanda a Gozzi 2005 e a Finazzi 2014. Si tiene conto anche delle note dell’edizione Branca (Boccaccio, *Filostrato* [Branca]) che rinviano alla tradizione lirica e allo stilnovo: rintracciando tutti i rimandi all’interno del testo si è appurata la loro netta predominanza nei contesti lirici.

¹⁸ Santagata rileva la «complessa trama di richiami vicendevoli» fra i due poeti, già in età giovanile (Santagata, *Introduzione* a Petrarca, *Canzoniere* [Santagata]: LI) e cita numerosi luoghi del *Filostrato* nel suo commento alle liriche del *Canzoniere* (cf. Petrarca, *Canzoniere* [Santagata]: 1515).

¹⁹ Interessanti a tal proposito sono le osservazioni di Francesca Malagnini circa l’impiego dei tempi narrativi (imperfetto e passato remoto) e commentativi (presente), e di alcuni segnali d’evento (*avvenne che, ma, ma poi che*) nel paratesto e nel testo del *Filostrato* e del *Teseida*, elementi che determinano «l’avanzare della narrazione nelle sue fasi: dallo sfondo alla tensione narrativa, all’evento e alla distensione» (Malagnini 2014: 310) e che ovviamente contribuiscono alla distinzione tra le ottave narrative e quelle liriche.

²⁰ La tesi di un’influenza dei cantari sul Boccaccio attraversa gli scritti di Vittore

gini e all'invenzione del metro in questione,²¹ è noto che una delle caratteristiche proprie del suo impiego da parte dei cantori di piazza è la successione omogenea delle sequenze del racconto, le quali procedono spesso parallelamente alla successione delle ottave. Il canterino si limita a registrare gli eventi conferendo un ritmo serrato al discorso, il cui *continuum* diegetico non è quasi mai interrotto dalle riflessioni dei personaggi. Anche gli interventi del narratore si limitano solitamente alle ottave proemiali, oppure a pochi versi, talvolta a semplici zeppe. Inoltre anche qualora si rintraccino rimandi alla letteratura lirica e all'immaginario stilnovista, que-

Branca fin dal primo lavoro: *Il cantare trecentesco e il Boccaccio del Filostrato e del Teseida* (cf. Branca 2014).

²¹ La convinzione quattro-cinquecentesca della paternità boccacciana del metro fu messa in discussione dal D'Ancona e dai suoi allievi, Rajna e Flamini, convinti del primato dell'ottava canterina, smentiti successivamente da Dionisotti, che sottolineò come non si possedano documenti che attestino l'esistenza di cantari anteriori al *Filostrato* (cf. Calitti 2004 e Dionisotti 1964). Capitale fu l'intervento di De Robertis sulla corretta metodologia ecdotica dei testi canterini, per cui «un cantare ha l'età del più antico codice che lo riporta» (De Robertis 1978: 94). Si ricordi che il più antico cantare a noi noto è il *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, trascritto nel 1343 nel suo più antico esemplare superstite, cioè il ms. Magliabecchiano VIII.1416 (cf. *Cantari del Trecento* [Balduino]: 25-47 e Balduino 1984: 93-140). Limentani 1961 concorda invece con Rajna, mentre Roncaglia 1965 propone una canzone di Carlo d'Angiò, *Trop est destroiz qui est desconfortez*, e una di Gace Brulé, *Au renouvel de la douçour d'esté* come possibili modelli dell'invenzione boccacciana del metro. Ai modelli francesi rinviano anche Picone 1977 e Gozzi 2011; diversamente Gorni 1978 non crede alla tesi di Roncaglia e pensa che l'ottava sia il frutto del rimaneggiamento della strofa ciniana di *La dolce vista e 'l bel guardo soave*. Balduino (1984: 93-140) dubita della paternità boccacciana indicando una possibile invenzione del metro da parte dei cantori di piazza a partire da alcuni antecedenti laudistici (vd. anche Franceschetti 1973). Lo studioso rileva inoltre il ruolo decisivo dell'area veneta per la diffusione della prima narrativa in ottave, confermato da Rabboni 2013, che sospetta una circolazione, se non un'origine, settentrionale del *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, e ipotizza un ruolo essenziale di Antonio Pucci nel problema dell'origine del metro, quando spiega che quest'ultimo «appare in possesso di tutte le doti per essere il vero e concreto fautore della diffusione del metro e della sua applicazione alla narrazione di piazza.» (*Appendici* a Rabboni 2013: 279). Infine alla poligenesi del metro pensa Battaglia Ricci 2000, sulla base dello schema metrico ABABABCC di alcune epigrafi di corredo degli affreschi del *Trionfo della morte* nel Camposanto di Pisa. Per una sintesi si possono vedere Menichetti 2006: 199-209; Perrotta 2005 e Rabboni 2014: 173-9.

sti sono rigidi e meccanici o si appoggiano a stilemi formulari, non solo a causa della per lo più modesta cultura letteraria dei canterini, ma soprattutto perché il loro punto di vista non è quello lirico, ma quello narrativo del puro e semplice raccontare.²²

Detto questo, con lo stesso metodo utilizzato in precedenza si è verificata la netta predominanza dell’ottava narrativa in una selezione di quattro cantari sicuramente trecenteschi: *Il libro di Fiorio e Biancifiore*, il *Bel Gherardino*, il *Bruto di Bretagna* e il *Piramo e Tisbe*.²³ Per la classificazione delle ottave dei quattro cantari scelti (cf. tav. II) si è agito secondo i criteri adottati per il *Filostrato* (cf. tav. I).²⁴

²² Cf. Picone–Rubini 2007: V–XIII e Limentani 1984. Si pensi ai paragoni di derivazione lirico-amorosa studiati da Cabani (1987: 107), che osserva in particolare a proposito delle riprese dantesche: «il modello dantesco, pur presente e operante ovunque, di rado dà luogo a reminiscenze precise [...]». Più spesso, secondo le abitudini assimilatorie del linguaggio canterino, che tende ad amalgamare e riplasmare le sue diverse componenti, anche il vasto repertorio dei dantismi (lessico o immagini), di frequente già mediati, è completamente integrato e formularizzato.»

²³ Il criterio di scelta dei cantari da analizzare è stato ispirato dal *modus operandi* di Soldani 2015, che confronta i poemi del Boccaccio e alcuni cantari. Si tenga presente per i primi due cantari la loro presunta vicinanza al Certaldese, che conosceva la materia del *Libro di Fiorio e Biancifiore*, la medesima del *Filocolo*, e che cita il *Bel Gherardino* nel *Corbaccio*. Il *Bruto di Bretagna* di Antonio Pucci è preso in considerazione per la sua maggiore vicinanza a una concezione autoriale del testo, e il *Piramo e Tisbe* perché racconta una vicenda d’amore tragica. I testi di riferimento sono contenuti in *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento* (Benucci, Manetti, Zabagli), cui si rimanda anche per alcune notizie sulla datazione, sulle fonti e sulla tradizione testuale dei cantari scelti. Per un commento all’edizione di ciascun cantare contenuto nella raccolta, si veda Rabboni 2003. Si sono consultate, inoltre, le edizioni del *Fiorio e Biancifiore*, del *Bel Gherardino* e del *Piramo e Tisbe* in *Cantari del Trecento* (Balduino).

²⁴ La numerazione delle ottave è ripresa dalle edizioni di riferimento dei quattro cantari (*Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento* [Benucci, Manetti, Zabagli]). La colonna destinata nella tav. I alle *Epistole* del *Filostrato* non compare nella tav. II, poiché i quattro cantari non contengono alcun testo epistolare.

Tavola II- Cantari

	Narrazione	Dialogo	Monologo	Interventi del narratore
<i>Il libro di Fiorio e Biancifiore</i> (134 ottave)	2-8;11-13;15-17;24-26;30-32;34-37;41;45;47;49-51;56-58;65-66;69-75;77-79;82-83;89;91-92;94-95;97;103;105-106;109;116-120;122-125;127;130;133-134	9-10;14;18-23;27-29;38-40;42-44;46;52-55;59-64;67-68;76;80-81;84-88;90;93;96;98-102;104;107-108;110-115;121;126;128-129; 131-132	33;48	1
	Tot.69(51%)	Tot.62(46%)	Tot.2(2%)	Tot.1(1%)
<i>Il Bel Gherardino</i> (45+47) 92 ottave ²⁵	3-32;34;37-45	33;35-36		1-2
	4-9;12-19;21;23-26;30-38;41-47	10-11;20;22;27-29;39-40		1-3
	Tot.75(82%)	Tot.12(13%)	Tot.0(0%)	Tot.5(5%)
<i>Il Bruto di Bretagna</i> (46 ottave)	3;7-9;13-15;18-25;31;33;35-38;42-46	4-6;10-12;16-17;26-30;32;34;39-41		1-2
	Tot.26(57%)	Tot.18(39%)	Tot.0(0%)	Tot.2(4%)
<i>Piramo e Tisbe</i> (48 ottave)	5-20;24-34;36-42;47-48		21-23;35;43-46	1-4
	Tot.36(75%)	Tot.0(0%)	Tot.8(17%)	Tot.4(8%)

Nel caso del *Bel Gherardino* e del *Piramo e Tisbe* le ottave narrative risultano significativamente superiori alle altre tipologie, nel caso del cantare di *Fiorio e Biancifiore* e del *Bruto di Bretagna* invece si nota una buona percentuale di ottave destinate al discorso diretto. Tuttavia il dato non inficia l'ipotesi di una dominante narrativa anche per questi due cantari, poiché nella maggior parte dei casi, diversamente da quanto si è visto per il *Filostrato*, le battute contribuiscono soltanto al racconto dei fatti: i personaggi infatti non si soffermano sui propri moti interiori, ma anticipano ciò che avverrà o ciò che sono in procinto di fare, ripetono ciò che è avvenuto in precedenza, spiegano ad altri personaggi il funzionamento di oggetti magici, meditano su come sia meglio agire, danno ordini, etc. Seguono alcuni esempi:

²⁵ *Il Bel Gherardino* è diviso in due parti, perciò la riga corrispondente al cantare è divisa in due. Il conteggio del totale è invece riferito al complesso dell'opera.

E re Felice dice allora a Fiorio:
 «O dolce figliuolo, fa ’l mio volere:
 voglio che vadi a leggere a Montorio
 là dove sta lo studio e lo sapere.
 Lo duca, ch’è del nostro parentorio,
 la tua persona ha voglia di vedere.
 Or va, figliuolo, e fa’ lo suo comando,
 ch’ello ti manda molto salutando.» (*Fiorio e Biancifiore*, 19)

Rispuose quel baron: «Siene a la pruova!
 però ch’io vo’ difender la mia ’manza,
 ch’a petto a lei la tua non val tre uova,
 però che di beltade ogn’altra avanza.
 E veramente, anzi che ’ttu ti muoia,
 confessar ti farò co ’mia possanza.» (*Bruto di Bretagna*, 41, 1-6)

«Se in altra parte dimori nïente,
 spesso volte guarda in questo anello;
 e serà allegra la persona mia
 quando sarà colorito e bello:
 se si cambiasse punto lo colore
 per lo mio amor soccorri Biancifiore.» (*Fiorio e Biancifiore*, 23, 3-8).

Diversamente da quanto avviene nel *Filostrato*, quindi, dove le battute dei personaggi spesso occupano o anche superano l’unità dell’ottava, e il discorso diretto rende ragione delle riflessioni dei protagonisti sia nei casi di dialogo tra due personaggi, sia nei casi di monologo, nei cantari l’ottava intesa come unità di battuta ha una scarsa incidenza. In questi testi infatti le battute brevi o soprattutto minime (un verso o un emistichio) sono le più diffuse, mentre il discorso diretto che superi la stanza di ottava è generalmente riservato alle istruzioni date dall’aiutante all’eroe.²⁶

Per quanto concerne le ottave interamente dedicate all’intervento del narratore, se nel *Filostrato* la voce narrante interviene talvolta in modo discorsivo, occupando l’intera ottava, nei cantari presi in esame tali interventi sono limitati alle invocazioni proemiali. In altri casi, il narratore manifesta la propria presenza in pochi versi, in un unico verso o in un emistichio,

²⁶ Cf. Delcorno Branca 2007.

tendenzialmente attraverso il ricorso a formule fisse; perciò, così come per il poemetto boccacciano, gli interventi di tal natura non sono stati considerati ai fini del computo delle ottave d'*intervento del narratore*. Si possono però ricordare a titolo esemplificativo: gli appelli alle fonti «e come dice o llibro della storia» (*Fiorio e Biancifiore*, 48, 2) e «E, s'egli è ver, come i libro dimostra» (*Il Bel Gherardino* I, 24, 7); gli appelli all'uditorio «Signor', sacciate» (*Il Bel Gherardino* I, 25, 1) e «Signor', sappiate che» (*Bruto di Bretagna*, 37, 1); gli interventi metanarrativi «s'io ben miro» (*Piramo e Tisbe*, 19, 8) e «se il dir non manca» (*Il Bel Gherardino* I, 25, 4).²⁷

A proposito dei rimandi alla letteratura “alta” e all'immaginario stilnovistico, nei quattro cantari esaminati si nota quanto segue: per *Il Libro di Fiorio e Biancifiore* non si segnalano rimandi alla tradizione della poesia d'amore; per *Il Bel Gherardino*, solo Balduino (*Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento* [Balduino]: 63) rintraccia un rimando alla canzone dantesca *Tre donne intorno al cor* (v. 94) nell'ottava 26 della prima parte («Quando ebbono assaggiato il dolce pome», v. 1) e un'eco degli schemi diffusi nello Stilnovo nell'ottava 12 della seconda parte («ch'Amor nel cuor le ne mise una chiave», v. 4); per il *Bruto di Bretagna* si segnala all'ottava 6 una formula («infino ad ora ti giuro e prometto», v. 3) presente nel sonetto di Cavalcanti *Di vil natura* (v. 4) ma d'origine scolastica. Per il *Piramo e Tisbe* invece vale un discorso a parte, poiché l'autore della redazione A, la più antica, che viene pertanto prescelta dall'editrice Manetti, mostra di conoscere non solo le *Metamorfosi* di Ovidio, ma quasi sicuramente anche il volgarizzamento di Arrigo Simintendi da Prato, confermandone lo spessore letterario maggiore. Detto questo, le memorie dantesche assai più frequenti in questo cantare rispetto agli altri non si riallacciano tanto alla lirica di Dante, bensì al patrimonio di immagini della *Divina Commedia*. I pochi debiti segnalati confermano dunque quanto già era prevedibile: i canterini

²⁷ Uno studio accurato del codice del genere canterino è quello di Cabani 1987. La studiosa rintraccia gli stilemi formulari in cantari epico-cavallereschi quasi tutti quattrocenteschi, perché a quest'altezza cronologica si manifesta più evidentemente la conservatività del genere; tuttavia alcuni fenomeni non solo superano le differenze tematiche, ma valgono per il genere nel suo complesso, e dunque anche per i cantari trecenteschi presi in esame.

ricorrono raramente alla tradizione lirica, e quando lo fanno attingono ai motivi più praticati e “alla moda” come nel caso delle similitudini floreali o astrologiche.²⁸ Se la materia dei cantari è la più varia (cavalleresca, leggendaria, sacra, novellistica, storico-politica, etc.), il modo di raccontare gli avvenimenti è sempre lo stesso: il canterino dispiega le azioni dei personaggi nel loro succedersi secondo un ritmo serrato e sintetico. Il narratore non solo è sempre esterno, ma si pone alla stessa distanza dagli eventi e dai personaggi, e a quanto pare una distanza molto ampia.

Questa differenza di contenuto e d’intenzione si rispecchia anche nel confronto fra l’aspetto formale dell’ottava boccacciana e dell’ottava canterina, come ora si proverà a dimostrare.

3. L’OTTAVA DEL *FILOSTRATO* E L’OTTAVA CANTERINA: RAPPORTI METRICO-SINTATTICI

Dopo avere distinto le diverse tipologie d’ottava nel *Filostrato* da un punto di vista contenutistico, ci si è chiesti se vi sia una differenza non solo tematica, ma anche formale, ed in particolare per quanto concerne i rapporti metrico-sintattici, tra le ottave cosiddette narrative e le ottave cosiddette liriche.

Se l’ottava è la strofa di otto endecasillabi con schema rimico ABA-BABCC, come spiega Marco Praloran (2011: 66), lo schema: 8 = 6 (2+2+2) + 2 ha contribuito, attraverso il distico finale, a conferire all’ottava la sua fisionomia di organismo autonomo (per esempio in contrapposizione alla lassa o alla terzina). Infatti certamente senza la clausola finale a rima baciata non avremmo l’ottava narrativa, mentre l’ottava lirica isolata può anche presentarsi nella forma siciliana senza distico, con schema rimico ABABABAB.²⁹ Inoltre anche qualora il discorso trascorra

²⁸ Questa distanza dal lirismo è ancor più evidente e significativa proprio nei cantari di argomento amoroso.

²⁹ Maria Gozzi ribadisce l’importanza di questo concetto, e studia la ricorrenza delle rime nel distico finale delle ottave dei tre poemi giovanili del Boccaccio, e in secondo luogo la combinazione delle rime nel *Teseida* e nel *Ninfale Fiesolano* (con osservazioni a

da un'ottava alla successiva, la continuità sintattica non fa che evidenziare paradossalmente la misura dell'unità strofica, al modo stesso dell'*enjambement* sul piano versale.

Nel caso del Boccaccio, la struttura sintattica tende a disarticolare la tripartizione in distici a rima alternata per creare costrutti più ampi. Il frequente scarto dalla norma dell'ottava suggerisce una certa noncuranza da parte dell'autore nei confronti delle scansioni ritmiche e metriche più che la precisa volontà di denotare marcatamente alcuni passaggi. Di particolare rilievo è proprio il fenomeno dell'*enjambement*: nel *Filostrato* le inarcature sono frequentissime, poiché i periodi si sviluppano attraverso ampie campagne sintattiche che possono talora coinvolgere più di un'ottava.³⁰ Lo spiega bene lo studio di Soldani 2015, che individua i punti di coincidenza tra le pause sintattiche e i confini di verso nell'ottava boccacciana. Nel dettaglio lo spoglio delle prime 250 ottave del *Filostrato* mostra profili sintattici multiformi, con scansioni che alternano la partizione in quattro distici, a quella in due distici e un tetrastico, a quella in due tristici e un distico, a quella dell'ottava «scalena».³¹ Lo studioso poi si sofferma anche sull'ottava canterina, confermando per tutti i cantari esaminati³² la netta supremazia dell'ottava quadripartita su tutte le altre tipologie. La semplice sintassi canterina infatti favorisce la scansione bimembre dell'ottava o una suddivisione per versi-frase, quasi a richiamare la struttura della lassa della *chanson* epica. L'ultimo verso dell'ottava inoltre ha la funzione di conferire unità logica allo spazio precedente, connettere e concludere, anche per ragioni legate all'atto performativo dell'esecuzione orale. Il cantare risulterà dunque segmentato in unità strofiche che scandiscono la narrazione in maniera sequenziale, determinando l'orizzonte d'attesa dell'uditorio.³³

marginale sul *Filostrato*). Il saggio si propone in tal modo come un sondaggio sulla possibile evoluzione della coscienza prosodica del Boccaccio delle opere in ottava. Cf. Gozzi 1983.

³⁰ È questa una delle ragioni della revisione della punteggiatura operata da Branca nella sua edizione critica del testo (cf. Boccaccio, *Filostrato* [Branca]: 844) rispetto al precedente lavoro di Pernicone (Boccaccio, *Il Filostrato*, *Il Ninfale Fiesolano* [Pernicone]).

³¹ Così Soldani definisce l'ottava monoperiodale.

³² Cioè *Il libro di Fiorio e Biancifiore*, *Il Bel Gherardino*, *il Bruto di Bretagna*, *il Piramo e Tisbe*, *La canzone dello indovinello* e *La dama del Verzù*.

³³ Sull'originaria dimensione orale dei cantari si vedano Barbiellini Amidei 2007 e Barbiellini Amidei 2016.

La corrispondenza tra la progressione sintattica e la struttura metrica è perciò fondamentale per i testi in ottava rima, soprattutto in tutti i casi di scarto dalla norma che diventano tanto più rilevanti in proporzione al valore semantico e referenziale che potenzialmente acquisiscono. La sola forma metrica infatti può soddisfare o smentire le attese del pubblico e la sua memoria ritmica.

Va ribadito, coerentemente con Soldani, che nel *Filostrato* non è possibile rintracciare dei modelli strutturali specifici neppure in relazione alla distinzione fra ottava narrativa e ottava lirica, anzi, si conferma la continua varietà di combinazione delle strutture interne alla strofa. La forma metrica è dunque in funzione del contenuto, e anche le rime, che spesso non demarcano i confini del verso a causa del frequente ricorso all’*enjambement*, perdono di rilievo ritmico-semantico poiché la posizione in rima non è sempre privilegiata.³⁴ Si prenda l’ottava successiva, adibita a una chiara funzione narrativa:

Ma poi che’ galli presso al giorno udiro
cantar per l’aurora che surgea,
dell’abbracciar si raffocò ’l disiro,
dolendosi dell’ora che dovea
lor dipartir ed in nuovo martiro,
il qual nessun ancor provato avea,
porgli, per l’esser da sé separati,
vie più che mai d’amor ora infiammati. (III, 42).

Si tratta di un’ottava monoperiodale³⁵ la cui suddivisione interna non rende riconoscibile una struttura metrica oggettiva: il forte *enjambement* tra il quarto e il quinto verso annulla l’opposizione tra fronte e sirma, così come l’*enjambement* tra il sesto e il settimo verso stempera l’isolamento del distico finale. Un altro esempio può essere costituito dalla seguente ottava narrativa:

Le cose andavano sí come di guerra,
tra li Troiani e’ Greci assai sovente;
tal volta uscieno i Troian della terra

³⁴ Cf. Picone 1977: 65 e Gozzi 1983.

³⁵ Cf. Soldani 2015: 71.

sopra li Greci vigorosamente,
 e spesse volte i Greci, s'el non erra
 la storia, givano assai fieramente
 fino in su' fossi e d'intorno rubando,
 castella e ville ardendo e disbruciando. (I, 16).

Si noti che l'*enjambement* tra il v. 5 e il v. 6 arriva addirittura a spezzare una delle formule riempitive del verso per eccellenza, come «s'el non erra / la storia», svuotata non solo del suo valore autenticante, ma anche della sua valenza di emistichio-zeppa, con totale noncuranza per la posizione rimica.

Simili osservazioni possono valere anche per le situazioni liriche, quali i monologhi orali o epistolari dei personaggi aperti all'introspezione psicologica. Anche in questi casi il discorso sintattico procede indipendentemente dallo schema metrico dell'ottava, curandosi più del significato che del significante, secondo una partizione che non si preoccupa dei parallelismi fra le componenti interne alla strofa, la cui struttura-base non viene posta in risalto:

Per che sovente d'Amor si dolea,
 e di Fortuna cui tenea nemica,
 e spesse volte: «Oh me,» seco dicea
 «s'un poco pur la pungesse l'ortica
 d'amor, com'ella me trafigge e screa,
 la vita mia, di sollazzo mendica,
 tosto verrebbe al grazioso porto,
 al qual prima ch'io vegna sarò morto.» (II, 132).

La scansione dell'ottava procede secondo una combinazione di versi 2+3+3,³⁶ la sintassi si complica nel periodo ipotetico (vv. 4-7) seguito da una subordinata relativa (v. 8), l'*enjambement* (vv. 4-5) rompe l'unità del verso e crea continuità fra le due quartine. La stessa scansione 2+3+3 ha la seguente ottava riservata al monologo di Criseida, e complicata da una duplice protasi (v. 3 e v. 5), oltre che da due forti *enjambement* negli ultimi tre versi:

³⁶ Cf. *ibi*: 70.

«Io non sarò per lo certo disposta,
 come io sono infino a quici stata;
 se Pandar tornerà per la risposta,
 io gliela darò piacevole e grata,
 s’el mi costasse come non mi costa;
 né da Troiol sarò mai piú spietata
 potuta dire. Or foss’io nelle braccia
 dolci di lui stretta e faccia a faccia!» (II, 117).

Vi sono, tuttavia, alcuni casi di ottava in cui le componenti del periodo combaciano con quelle metrico-ritmiche, le rime hanno una particolare funzione espressiva, e la struttura quadrimembre ordina la stanza. Si tratta di occorrenze non numerose e quasi sempre riservate a contesti lirici, nei quali l’ottava si riappropria dei moduli della lirica colta e si apre alle effusioni amorose dei personaggi:

Troiolo spesso i belli occhi amorosi
 baciava di Criseida, dicendo:
 «Voi mi metteste nel core i focosi
 dardi d’amor del qual io tutto incendo,
 voi mi pigliaste ed io non mi nascosi,
 come suol far chi dubita, fuggendo;
 voi mi tenete e sempre mi terrete,
 occhi miei bei, nell’amorosa rete.» (III, 36).³⁷

Nonostante la struttura quadripartita, comunque rara, sia di gran lunga piú frequente nei contesti lirici, l’ottava boccacciana, sia narrativa sia lirica, è priva dunque di un modulo costitutivo fisso.

Per quanto concerne, invece, la struttura metrico-sintattica dell’ottava dei cantari presi in esame, e dell’ottava canterina in generale, è possibile identificare, come si è già anticipato, la frequente scansione in distici e la tendenza generale ad allineare nella strofa una serie di unità sintattiche corrispondenti a un verso. Anche la scansione per versi irrelati è stata interpretata come un fenomeno di attrazione metrica all’interno dell’ottava di schemi propri della lassa delle *chansons* epiche, dove il *décasyllabe* ha una

³⁷ Gozzi (1990: 259, n. 16) cita questa ottava tra le ottave quadripartite in contesti lirici e ricorda anche *Filostrato* II, 101; III, 36; IV, 40; V, 55 e V, 68.

forte autonomia. Alcune stanze, strutturate così come piccole lasse, sono suggellate da un verso-clausola finale che riprenderebbe elementi di tipo commentativo distribuiti nella strofa francese. A un livello superiore, i legami più diffusi fra i distici dell'ottava sono quelli asindetici o polisindetici, e tendono a legare coppie di distici, mentre forme di legatura più complesse, per esempio fra tre distici, sono molto più rare, così com'è quasi assente l'ottava aperta, il cui periodo sintattico fluisce nell'ottava successiva.³⁸ L'esempio seguente presenta un'ottava dalla caratteristica struttura scandita in distici:

E Fiorio si mette per la pressa
 dov'er'apresso 'l fuoco e la caldura.
 «E» Biancifiore stava lí dimessa
 ed era quasi morta di paura.
 Quando lo cavalier fue giunto ad essa
 sí li disse: «Dongella, or t'assicura:
 di' mi la verità e non me 'l celare:
 perché lo re t'ha fatta giudicare?» (*Fiorio e Biancifiore*, 37).

La forma dell'ottava canterina rispecchia dunque la presenza di un ritmo costante nella narrazione, mantenuto attraverso la sequenza in distici, e, a un livello superiore, la scansione in ottave del cantare. Non vi saranno perciò pause descrittive, liriche o ragionative: la scansione metrico-sintattica rispetta questo andamento in modo armonico.

L'aspetto formale schematico, ritmato e monotono dell'ottava canterina è lo specchio del contenuto evenemenziale dei cantari e non potrebbe essere più diverso dalla disarticolazione che caratterizza la struttura interna della singola ottava boccacciana e i suoi legami con le ottave liminari, dovuti all'andamento prosastico della sintassi del Certaldese che signoreggia anche nel poemetto giovanile. E ciò è ancor più lampante se si pensa che tale sopraffazione della struttura metrica avviene con regolarità anche nei contesti lirici, dove ci si aspetterebbe un maggior rispetto del ritmo e del metro, magari in ossequio alla tradizione poetica precedente. L'ottava del

³⁸ Cf. Soldani 2015 e Praloran 1989: 613.

Filostrato, che risulta talvolta rigida e meccanica, è in realtà un’ottava quasi liquida, ed è proprio questo suo liquidare la scansione metrica e con essa le attese del lettore ad aver procurato al giovane Boccaccio l’accusa di artificio e di imperizia.³⁹ Tuttavia l’aspetto formale dell’opera e la varietà delle sue ottave possono essere interpretati come motivati anche da una volontà nuova e diversa: descrivere un’esperienza tradizionalmente propria del genere lirico, la sofferenza amorosa, all’interno di una narrazione, servendosi sempre della stessa forma, proprio perché l’ottava, così come può elevarsi a componimento poetico isolato, ammette nondimeno un andamento prosastico e narrativo. Due generi letterari sono così congiunti grazie all’utilizzo di un unico metro.⁴⁰

Il giovane Boccaccio agli esordi della sua carriera di letterato sceglie di accostarsi al tema della lontananza della donna, vuoi per insondabili ragioni autobiografiche, vuoi per il desiderio, fingendosi amante abbandonato, di dar voce alla «doglia» d’amore:⁴¹

E conoscendo assai chiaramente che, tenendo io del tutto come proposto avea la mia concetta doglia nel petto nascosa, era impossibile che delle molte volte che essa abbondante e ogni termine trapassante sopravveniva, alcuna in tanto non vincessero le forze mie, già debolissime divenute, che morte senza fallo ne seguirebbe e poi per conseguente non vi vedrei, da più utile consiglio mosso, mutai proposto e pensai di voler con alcuno onesto ramarichio dare luogo a quella e uscita dal tristo petto (*Filostrato*, Proemio, 25).

³⁹ Sulle riserve espresse in passato sul Boccaccio poeta, vd. Bordin (2003: 137-41, 199-200), integrato da Pelosi 2005, che esamina la prosodia dell’ottava boccacciana e il fenomeno dell’anisossillabismo.

⁴⁰ La fusione fra lirismo e narrativa nell’ottava di Boccaccio è sostenuta da Stillinger 1990.

⁴¹ Tutto il passo in prosa ai paragrafi 25-27 del Proemio, non a caso, sembra imitato da *Vita Nuova* XXXI, I. Per i parallelismi tra il Proemio del *Filostrato* e il prosimetro dantesco si rimanda a Gorni 2014: 52-7. Fabian Alfie, diversamente, afferma che «Boccaccio crafts the *Filostrato* as a subversion of the *Vita Nuova* in the manner of medieval parodies» e, a partire da questa interpretazione del *Filostrato*, definito un vero e proprio *prosimetrum* (per la presenza del Proemio e delle rubriche in prosa), individua e commenta cinque *lyric moments* del poema. Essi rappresenterebbero il divorzio di Boccaccio dalla poetica del maestro Dante e dalla lirica precedente: «The *Filostrato* is a text which contradicts the *Vita Nuova* and targets the authority of all Italian literature. It adopts the single argument of lost vernacular literature [...] and reduces it *ad absurdum* to a physical, animal level.» (Alfie 1998: 349, 364).

Nella scelta del tema sono insite la consapevolezza di non poter prescindere dalla tradizione lirica e la volontà di non farlo, ma Boccaccio non desidera cantare in prima persona i propri «martiri», cosa che avrebbe potuto fare componendo delle singole rime. Il poeta-narratore vuole celare la propria persona dietro lo schermo di una *historia*, una narrazione che anticipa la sua vocazione prosastica:

Né prima tal pensiero nella mente mi venne, che il modo subitamente con esso m'occorse; [...] di dovere in persona d'alcuno passionato sí come io era e sono, cantando narrare li miei martiri. Meco adunque con sollicita cura cominciai a rivolgere l'antiche storie per trovare cui io potessi fare scudo verisimilmente del mio segreto e amoroso dolore. (*Filostrato*, Proemio, 26-27).

Così l'autore non occulta solamente l'identità della donna attraverso un duplice *senhal*, quello della Filomena cui è dedicata l'opera, e quello di Criseida protagonista del racconto, ma nasconde anche la propria personalità autoriale dietro al doppio schermo del narratore e del personaggio Troiolo in scena nell'atto del «cantare». ⁴² Questo gioco di specchi, questa *mise en abyme* non sono isolati nella produzione boccacciana e anzi già si manifestano in uno dei suoi primi esperimenti giovanili. ⁴³ Non si dimentichi, peraltro, che mentre attende alla composizione del *Filostrato*, Boccaccio è a Napoli, città che vantava sia vincoli feudali sia legami artistici con la Francia, prediligendo il mondo culturale del romanzo cavalleresco e dei *fabliaux*, nonché il tema dominante della servitù d'amore, tanto caro alle donne, ⁴⁴ e proprio le donne sono come è noto il pubblico privilegiato del

⁴² Bannella 2013 studia le illustrazioni di alcuni manoscritti dell'opera scaturite dall'interpretazione dei diversi piani della narrazione: quello dell'autore-*magister* Boccaccio, quello del personaggio Filostrato e quello del personaggio Troiolo.

⁴³ Le opere della giovinezza, tra le quali il *Filostrato*, possono essere spiegate, secondo Elisabetta Menetti, anche grazie alla lettura delle più tarde *Genealogie deorum gentilium*, cui Boccaccio lavorò dagli anni cinquanta del Trecento fino alla morte. Le riflessioni sul rapporto oppositivo fra invenzione e verosimiglianza, fra *fabulae* (false) e *historiae* (vere) e la netta distinzione semantica operata dal Boccaccio tra *fallere* (dire menzogne) e *fingere* (inventare) ci permettono a posteriori di guardare sotto una nuova luce anche il *Filostrato* (Curti-Menetti 2013: 1-9).

⁴⁴ Cf. Padoan 1978: 8-10.

Certaldese, e a loro sono dedicate tante delle sue opere anche giovanili. Si rammenti, inoltre, che la temperie culturale del primo Trecento vide la fioritura di numerosi generi letterari atti a soddisfare sia i gusti degli ambienti di corte, portati verso il romanzo e l’avventura cavalleresca, sia i gusti del pubblico non aristocratico, cui si adattano i componimenti popolarizzanti e i cantari,⁴⁵ e che entrambe queste mode poterono essere felicemente sperimentate dal Boccaccio, che, appartenente a una famiglia di mercanti, frequenta la corte angioina come le vie di Napoli.⁴⁶

L’autore del *Filostrato* necessitava di una forma metrica che si potesse protrarre per una lunga narrazione, un piccolo libro, ma che si prestasse al contempo a intonazioni liriche non separate dal *corpus* generale del testo, e tuttavia isolabili al suo interno: «rime in forma d’uno picciolo libro» (*Filostrato*, Proemio, 32). Ecco allora che l’ottava del *Filostrato* si adatta di volta in volta alla narrazione, alla riflessione, all’evocazione, e viene destinata all’intrattenimento così come a vette di lirismo quando il poeta sceglie di apparentarla al «genere sino ad allora situato più in alto nella tradizione letteraria» (Natali 1986: 393). Ne deriva una forma metrica disinvolta, ora fluida e discorsiva, ora impreziosita dai virtuosismi dei modelli ciniani e petrarcheschi. I contenuti lirici dell’ottava del *Filostrato*, fondamentalmente diversi da quelli dell’ottava dei cantari, potrebbero essere un piccolo ulteriore elemento a favore della modellizzazione dell’ottava dal punto di vista metrico-formale realizzata dall’autore a partire da un antecedente lirico, sia esso francese o italiano. E questo nonostante le difficoltà⁴⁷ incontrate

⁴⁵ Come infatti afferma Marco Santagata: «Nell’ampio ventaglio di generi che viene ad aprirsi, quello lirico non è penalizzato dal punto di vista quantitativo – anzi, semmai è vero il contrario –, ma lo è perché perde la sua antica centralità. La dequalificazione di quel genere elitario risponde, oggettivamente, ai gusti neofeudali degli ambienti di corte [...]. Cronache, volgarizzamenti, romanzi, cantari, poemi didattici e scientifici, testi agiografici, prediche disegnano un quadro molto mosso e folto di presenze, nel quale, tuttavia, appare dominante, sia in prosa, sia in verso, la preferenza per il testo lungo, disteso, tendenzialmente narrativo.» (Santagata, *Introduzione a Petrarca, Canzoniere* [Santagata]: XXVI).

⁴⁶ Per i dati della biografia del Boccaccio si rimanda ancora a Branca 1997.

⁴⁷ Si pensi alle numerose irregolarità prosodiche messe in luce da Bordin, che sottolinea il «poderoso ancorché incondito sforzo di assunzione e rielaborazione di versi e forme metriche dal recente o recentissimo utilizzo» (Bordin 2003: 199), e si notino, con

dal poeta alle prese con la prima strutturazione “alta” del metro sembrano talvolta allontanarlo dai suoi consacrati modelli.

In conclusione, il presente lavoro è stato mosso dal desiderio di mettere in luce una delle differenze più importanti tra il *Filostrato* di Boccaccio e i cantari, ovvero il diverso punto di vista con cui si guarda alle vicende da raccontare: lirico-narrativo nel primo, esclusivamente narrativo nei secondi. Si è visto poi come questa differenza di contenuto e d'intenzione si rispecchi nell'assetto formale dell'ottava boccacciana e dell'ottava canterina: l'una multiforme e irriducibile ad una tipologia fissa, l'altra uniforme e meccanica. Se questi dati non esauriscono tutte le divergenze che intercorrono tra il poema boccacciano e i cantari, le aspettative del pubblico non potranno che rispondere a due appelli differenti: da una parte l'invito del narratore-poeta Boccaccio all'attenta comprensione dei sentimenti dei personaggi, al tempo stesso empatica e critica, dall'altra l'invito dei narratori-cantori anonimi all'intrattenimento e all'avventura. Qualsiasi sia l'opinione riguardo all'origine dell'ottava rima, risulta fuor di dubbio che sia stato il Boccaccio a fare dell'ottava un metro che si presta tanto all'istanza diegetica quanto a quella lirica.

Gaia Fiorinelli
(Università degli Studi di Milano)

Branca, gli «iati irregolari, le sinalefi e le dialefi d'eccezione, le ardite sineresi, il diverso valore sillabico di una medesima parola (a cominciare da *Troilo*, *Criseida*), i trittonghi o quadrittonghi, [...] le cosiddette rime imperfette, i troncamenti audaci e di solito inammissibili» (Branca, *Note a Boccaccio, Filostrato* [Branca]: 844). Si aggiungano le difficoltà dell'autore a discostarsi da alcune reiterate famiglie di rimanti o dal ripiego sulle rime suffissali o desinenziali (cf. Gozzi 1983), o come nota ancora Soldani «una certa mancanza di compiuta consapevolezza del mezzo espressivo, che emerge a più riprese» (Soldani 2015: 61).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Boccaccio, *Filostrato* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, ed. crit. a c. di Vittore Branca, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, vol. II, Milano, Mondadori, 1964.
- Boccaccio, *Filostrato* (Surdich) = Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, a c. di Luigi Surdich, Milano, Mursia, 1990.
- Boccaccio, *Filostrato* (Pernicone) = Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, ed. crit. a c. di Vincenzo Pernicone, Bari, Laterza, 1937.
- Cantari del Trecento* (Balduino) = *Cantari del Trecento*, ed. crit. a c. di Armando Balduino, Milano, Marzorati, 1970.
- Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento* (Benucci–Manetti–Zabagli) = *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, ed. crit. a c. di Elisabetta Benucci, Roberta Manetti, Franco Zabagli, Roma, Salerno, 2002.
- Petrarca, *Canzoniere* (Santagata) = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. crit. a c. di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

LETTERATURA SECONDARIA

- Alfie 1998 = Fabian Alfie, *Love and Poetry: Reading Boccaccio's «Filostrato» as a Medieval Parody*, «Forum Italicum: a Journal of Italian Studies» 32 (1998): 347-74.
- Baldassarri 1996 = Stefano Ugo Baldassarri, «*Adfluit incautes insidiosus amor*»: la precettistica ovidiana nel «*Filostrato*» di Boccaccio, «Rivista di Studi Italiani» 14/2 (1996): 20-42.
- Balduino 1984 = Armando Balduino, *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984.
- Bannella 2013 = Laura Bannella, «*In persona d'alcuno passionato*»: il «ritratto d'autore» nei manoscritti del «*Filostrato*», «Studi sul Boccaccio» 41 (2013): 129-54.
- Barbiellini Amidei 2007 = Beatrice Barbiellini Amidei, *I cantari tra oralità e scrittura*, in Picone–Rubini 2007: 19-28.
- Barbiellini Amidei 2016 = Beatrice Barbiellini Amidei, *In margine all'ottava cantarina, ai poemi in ottave del Boccaccio e alla comunicazione letteraria*, «Carte romanze» 4/2 (2016): 305-16.
- Barbiellini Amidei 2018 = Beatrice Barbiellini Amidei, *A proposito dell'invocazione a Venere, al sonno e al libro nella «Fiammetta»*, in Anna Maria Cabrini, Alfonso D'Agostino (a c. di), *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, Milano, Ledizioni, 2018: 197-211.

- Barsella 2000 = Susanna Barsella, *Boccaccio e Cino da Pistoia: critica alla poetica dell'amore nella parodia di «Filostrato» V e «Decameron» III 5, X 7*, «Italianistica» 29/1 (2000): 55-73.
- Battaglia Ricci 2000 = Lucia Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del «Trionfo della Morte»* (1987), Roma, Salerno, 2000².
- Bordin 2003 = Michele Bordin, *Boccaccio versificatore. La morfologia ritmica dell'endecasillabo*, «Studi sul Boccaccio» 30 (2003): 137-201.
- Branca 1997 = Vittore Branca, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico* (1966), Firenze, Sansoni, 1997³.
- Branca 2014 = Vittore Branca, *Il cantare trecentesco e il Boccaccio del «Filostrato» e del «Teseida»* (1936), in Id., *Studi sui cantari*, Firenze, Olschki, 2014: 1-91.
- Bruni 1990 = Francesco Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990.
- Cabani 1987 = Maria Cristina Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1987.
- Calitti 2004 = Floriana Calitti, *Fra lirica e narrativa: storia dell'ottava rima nel Rinascimento*, Firenze, Le Càriti, 2004: 1-57.
- Chiecchi 1980 = Giuseppe Chiecchi, *Narrativa, «Amor de lohn», epistolografia nelle opere minori del Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio» 12 (1980): 175-95.
- Chiecchi 2017 = Giuseppe Chiecchi, *Le lettere dei personaggi*, in Id., *Nell'arte narrativa di Giovanni Boccaccio*, Firenze, Olschki, 2017: 1-39.
- Curti-Menetti 2013 = Elisa Curti, Elisabetta Menetti, *Giovanni Boccaccio*, Firenze, Le Monnier, 2013.
- De Robertis 1952 = Domenico De Robertis, *Per la storia del testo della canzone «La dolce vista e 'l bel guardo soave»*, «Studi di Filologia italiana» 10 (1952): 5-24.
- De Robertis 1978 = Domenico De Robertis, *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari* (1961), in Id., *Editi e Rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1978: 91-109.
- Delcorno Branca 2007 = Daniela Delcorno Branca, *Fra cantare e sacra rappresentazione*, in Picone-Rubini 2007: 97-111.
- Dionisotti 1964 = Carlo Dionisotti, *Appunti su antichi testi*, «Italia medievale e umanistica» 7 (1964): 77-131.
- Finazzi 2014 = Silvia Finazzi, *Presenze di Dante nel Boccaccio volgare*, in Luca Azzetta, Andrea Mazzucchi (a c. di), *Boccaccio editore e interprete di Dante. Atti del Convegno Internazionale*, Roma, 28-30 ottobre 2013, Roma, Salerno, 2014: 329-48.
- Franceschetti 1973 = Antonio Franceschetti, *Rassegna di studi sui cantari*, «Lettere italiane» 25 (1973): 556-74.
- Gorni 1978 = Guglielmo Gorni, *Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima*, «Metrica» 1 (1978): 79-94.
- Gorni 2014 = Guglielmo Gorni, *Il Boccaccio lettore ed editore della «Vita Nova»*, «Hu-

- manistica: an International Journal of Early Renaissance Studies» 9 (2014): 49-64.
- Gozzi 1968 = Maria Gozzi, *Sulle fonti del «Filostrato». Le narrazioni di argomento troiano*, «Studi sul Boccaccio» 5 (1968): 123-209.
- Gozzi 1983 = Maria Gozzi, *Appunti in margine alla preparazione del rimario del Boccaccio. Le opere in ottave*, in Aa. Vv., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. II. Boccaccio e dintorni*, Firenze, Olschki, 1983: 51-67.
- Gozzi 1990 = Maria Gozzi, Recensione a Boccaccio, *Filostrato* (Surdich), «Studi sul Boccaccio» 19 (1990): 265-7.
- Gozzi 2005 = Maria Gozzi, *A margine del «Filostrato»*, «Studi sul Boccaccio» 33 (2005): 65-82.
- Gozzi 2006 = Maria Gozzi, *Dalle «Eroidi» al «Filostrato»*, «Medioevo romanzo» 30 (2006): 141-55.
- Gozzi 2011 = Maria Gozzi, *Riflessioni sull'ottava*, «Studi sul Boccaccio» 39 (2011): 397-407.
- Young 1908 = Karl Young, *The origin and development of the story of Troilus and Criseide*, London, Chaucer Society, 1908.
- Limentani 1961 = Alberto Limentani, *Struttura e storia dell'ottava rima*, «Lettere Italiane» 13 (1961): 20-77.
- Limentani 1984 = Alberto Limentani, *Il racconto epico: funzioni della lassa e dell'ottava*, in Michelangelo Picone e Maria Bendinelli Predelli (a c. di), *I cantari. Struttura e tradizione*. Atti del Convegno Internazionale, Montreal, 19-20 marzo 1981, Firenze, Olschki, 1984: 49-74.
- Menichetti 2006 = Aldo Menichetti, *Saggi metrici*, Firenze, SISMEL, 2006.
- Muscetta 1972 = Carlo Muscetta, *Il «Filostrato»: romanzo comico-elegiaco*, in Carlo Muscetta, Achille Tartaro, *La letteratura italiana. Storia e testi. II. Il Trecento: dalla crisi dell'età comunale all'Umanesimo*, Bari, Laterza, 1972, t. 2: 79-98.
- Natali 1986 = Giulia Natali, *Progetti narrativi e tradizione lirica in Boccaccio*, «Rassegna della letteratura italiana» 110 (1986): 382-96.
- Padoan 1978 = Giorgio Padoan, *Mondo aristocratico e mondo comunale nell'ideologia e nell'arte di Giovanni Boccaccio*, in Id., *Il Boccaccio, le Muse il Parnaso e l'Arno*, Firenze, Olschki, 1978: 1-91.
- Perrotta 2005 = Annalisa Perrotta, *I cantari cavallereschi: un quarantennio di studi*, «Bollettino di italianistica» 1 (2005): 91-117.
- Pastore Stocchi 1968 = Manlio Pastore Stocchi, *Il primo Omero del Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio» 5 (1968): 77-98.
- Pelosi 2005 = Andrea Pelosi, *La versificazione di Boccaccio*, «Stilistica e Metrica Italiana» 5 (2005): 328-31.
- Pernicone 1929 = Vincenzo Pernicone, *Il «Filostrato» di Giovanni Boccaccio*, «Studi di Filologia Italiana» 2 (1929): 77-128.

- Picone 1977 = Michelangelo Picone, *Boccaccio e la codificazione dell'ottava*, in Marga Cottino Jones, Edward F. Tuttle (a c. di), *Boccaccio. Secoli di vita*. Atti del Congresso Internazionale, Los Angeles, 17-19 ottobre 1975, Ravenna, Longo, 1977: 53-65.
- Picone 1999 = Michelangelo Picone, *Il genere del «Filostrato»*, «Linguistica e letteratura» 24 (1999): 95-112.
- Picone–Rubini 2007 = Michelangelo Picone, Luisa Rubini (a c. di), *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*. Atti del Convegno Internazionale, Zurigo, 23-25 giugno 2005, Firenze, Olschki, 2007.
- Praloran 1989 = Marco Praloran, Recensione a Cabani 1987, «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 166 (1989): 611-7.
- Praloran 2003 = Marco Praloran, *Il poema in ottava. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2003.
- Praloran 2011 = Marco Praloran, *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, SISMEL, 2011.
- Rabboni 2003 = Renzo Rabboni, *Per l'edizione dei cantari*, «Lettere italiane» 55 (2003): 540-68.
- Rabboni 2013 = Renzo Rabboni, *L'«Apollonio di Tiro» veneto e il «Fiorio e Biancifiore» (Toledo, Bibl. Capitular, ms. 10-28) (2008)*, in Id., *Generi e contaminazioni. Studi sui cantari, sull'egloga volgare e la lirica d'imitazione pe-trarchesca*, Roma, Aracne, 2013: 19-78.
- Rabboni 2014 = Renzo Rabboni, *Boccaccio e i cantari: un'antologia in ottave di fine Trecento (Laur. Plut. LXXVIII.23, cc. 138-178) e il «Corbaccio»*, in Antonio Ferracin, Matteo Venier (a c. di), *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Udine, Forum, 2014: 173-87.
- Ricci 1963 = Pier Giorgio Ricci, *Per la dedica e la datazione del «Filostrato»*, «Studi sul Boccaccio» 1 (1963): 333-47.
- Roggia 2014 = Carlo Enrico Roggia, *Narrazione in ottave*, in Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasini (a c. di), *Storia dell'italiano scritto*. 1. *Poesia*, Roma, Carocci, 2014: 101-9.
- Roncaglia 1965 = Aurelio Roncaglia, *Per la storia dell'ottava rima*, «Cultura neolatina» 25 (1965): 1-14.
- Sannelli 1996 = Massimo Sannelli, *Fenomenologia di amore e stile lirico nel «Teseida»*, «Medioevo romanzo» 20/3 (1996): 437-45.
- Santagata 1990 = Marco Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1990.
- Segre 1982 = Cesare Segre, *I silenzi di Lisabetta, i silenzi del Boccaccio*, in Mario Lavagetto (a c. di), *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del «Decameron»*, Parma, Pratiche, 1982: 75-85.

- Soldani 2015 = Arnaldo Soldani, *L’ottava di Boccaccio e di alcuni cantari trecenteschi. Uno studio tipologico*, «Stilistica e metrica italiana» 15 (2015): 41-82.
- Soldani 2016 = Arnaldo Soldani, *Osservazioni sull’ottava di Boccaccio*, in Pantalea Mazzitello *et alii* (a c. di), *Boccaccio in versi. Atti del Convegno*, Parma, 13-14 marzo 2014, Firenze, Cesati, 2016: 161-79.
- Stillinger 1990 = Thomas C. Stillinger, *The form of «Filostrato»*, «Stanford Italian Review» 9/1-2 (1990): 191-210.
- Stok 2009 = Fabio Stok, *I «Fasti» di Ovidio tra Petrarca e Boccaccio*, in Cecilia Braiddotti, Emanuele Dettori, Eugenio Lanzillotta (a c. di), «Ὁ β̃ π̃ ἔφημερον». *Scritti in memoria di Roberto Pretagostini*, Roma, Quasar, 2009: 489-502.
- Surdich 1987 = Luigi Surdich, *Il «Filostrato»: ipotesi per la datazione e per l’interpretazione*, in Id., *La cornice di amore. Studi sul Boccaccio*, Pisa, ETS, 1987: 77-117.
- Surdich 1997 = Luigi Surdich, «Ragione» e «volontà»: *Giovanni Boccaccio e la linea dell’elegia*, in Aa. Vv., *Studi di filologia e letteratura offerti a Franco Croce*, Roma, Bulzoni, 1997: 33-63.
- Wilkins 1956 = Ernest H. Wilkins, *Boccaccio’s first octave*, «Italica» 33 (1956): 19.

RIASSUNTO: Nel presente contributo si riflette sulle peculiarità liriche e narrative dell’ottava rima del *Filostrato* di Boccaccio, classificando le ottave dell’opera. Il lirismo del poemetto lo allontana radicalmente dai cantari trecenteschi in ottava rima, caratterizzati invece da un andamento esclusivamente narrativo. Tali conclusioni si rispecchiano nell’assetto metrico-formale dell’ottava boccacciana e di quella canterina.

PAROLE CHIAVE: *Filostrato*, ottava lirica, ottava narrativa, cantari.

ABSTRACT: The essay reflects on the modes of the ottava rima of Giovanni Boccaccio’s *Filostrato*: the narrative and the lyric one. The lyricism inside the poem distinguishes it from the 14th century “cantari”, which appear only narrative works. This also applies to the metrical and formal differences between Boccaccio’s ottava and the “ottava canterina”.

KEYWORDS: *Filostrato*, lyric ottava, narrative ottava, cantari.